

# La *resolución* en el cine: el ejemplo de la doble identidad

Pilar ANDRADE

Universidad Complutense de Madrid  
[pilarandradeboue@hotmail.com](mailto:pilarandradeboue@hotmail.com)

Recibido: 01/12/2007

Aceptado: 29/01/2008

## Resumen

Este artículo propone una forma de acercarse a la comparación cine-literatura y literatura-cine basada no en la adaptación de uno u otro texto, sino en la exploración de los recursos y elementos específicos de uno y otro lenguaje que han permitido dar respuesta a desafíos y problemas semejantes. Para ilustrar esa *resolución* paralela se analizan textos pertenecientes al género del *thriller* en ambos lenguajes.

*Palabras clave:* thriller, adaptación, identidad.

## Abstract

This article proposes a way to approach the comparison cinema-litterature and litterature cinema based not on the texts' adaptation, but on the exploration of resources and elements specific of both languages which have permitted to give an answer to similar challenges and problems. In order to illustrate this parallel *resolution* the author analyses texts belonging to the genre of thriller in both languages.

*Keywords:* thriller, adaptation, identity.

Comenzaré hablando del tema y del *corpus* elegido en este artículo, que abarca obras tanto literarias como cinematográficas. Inmediatamente después explicaré por qué he elegido ese tema y esos textos, es decir, mi motivación básica de tipo comparatista, además del propio interés que por sí mismos pudieran presentar los textos.

En cuanto al tema, se trata, como enuncia el título, de la doble identidad, expresión y concepto subsumidos a su vez en el más amplio de “doble”. No voy sin embargo a tratar de hacer una teoría del doble o a explicar su complejidad: son tareas que ya han sido planteadas y llevadas a cabo por diversos autores, y cuya síntesis encontrará el lector en el excelente libro de Pierre Jourde y Paolo Tortonese *Visages du double. Un thème littéraire* (París, Nathan, 1996). Por mi parte me limitaré a analizar algunas de las manifestaciones del doble, concretamente las referidas a la doble identidad, que los autores citados engloban bajo la denominación de “doble subjetivo interno”. Es decir, se trata de aquellos casos en los que una persona tiene dos identidades en sí misma, que bien le son conocidas o bien le son ocultas. A veces, ciertamente, esa doble identidad resulta ambigua, tanto para el narrador/personaje como para el lector/espectador, o no puede afirmarse categóricamente; sin embargo, en los relatos analizados siempre habrá razones y detalles que justifiquen la hipótesis de una identidad duplicada. Por otra parte, el tema no se limita, como pudiera parecer a primera vista, a los problemas patológicos de la llamada personalidad múltiple; de hecho, sólo tangencialmente haré mención a este tipo de argumentos o planteamientos textuales.

Por su parte, la razón de haber elegido este tema en concreto es que permite abordar las relaciones entre literatura y cine desde un punto de vista distinto al más habitual del análisis de *adaptaciones*, dado que esta última perspectiva crítica, como se ha señalado en múltiples ocasiones, parte de una prelatividad literaria que sitúa al cine en condición de relativa inferioridad<sup>1</sup>. De modo que, aun reconociendo, no obstante, los méritos y amplia utilidad del análisis de las adaptaciones para el estudio de las relaciones entre los lenguajes cinematográfico y literario, en este trabajo optaré por acercarme a ambos lenguajes desde una óptica más amplia. No me interesará pues tanto ver qué pudo hacer el cine con una obra literaria determinada, sino qué recursos propios puso en marcha para *resolver* un mismo problema,

---

<sup>1</sup> No es mi intención hacer aquí un estado de la cuestión acerca de la reflexión comparada de literatura-cine, y ni siquiera acerca de la teoría de la adaptación. Pero sí quisiera señalar que la tendencia a focalizar la reflexión comparatista sobre el tema de la adaptación es muy acusada, de lo cual es testigo una amplísima bibliografía, desde el clásico *El cine y la obra literaria* de Pío Baldelli (La Habana, ICAIC, 1966) hasta la reciente *Películas de libros* de A. Faro (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006), pasando por *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (Barcelona, Paidós, 2000) de J.L. Sánchez Noriega, *Filming literature. The art of screen adaptation* (Londres, Croom Helm, 1986) de N. Sinyard, *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas* (Madrid, Rialp, 1993) de Linda Serger, *L'adaptation du roman au film* (París, Diffusion, 1990) de A. García, etc. Muchas de estas obras contienen una excelente aproximación histórica y metodológica al comparatismo filmo-literario y, a pesar de esta sólida base teórica, los autores se decantan por emplear sistemáticamente ejemplos de adaptaciones. Lo mismo ocurre con otros trabajos no explícitamente consagrados a la adaptación, como el de N. Mínguez: *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos* (Valencia, Eds. de la Mirada, 1998) o el de Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (Barcelona, Paidós, 2001).

dificultad o desafío. Cómo empleó sus propios recursos figurativos y sonoros para dar una respuesta original a un reto concreto. En otras palabras, se trata de examinar la *resolución paralela* propuesta por el cine a ese desafío, *resolución* que puede ser posterior, simultánea o incluso anterior a la respuesta proporcionada por la literatura<sup>2</sup>.

Esta perspectiva de análisis es pues la que propongo para abordar los textos sobre el doble, y dentro de esta temática, una serie de ejemplos con características muy específicas. He escogido textos del género “thriller”, y un “thriller” muy concreto<sup>3</sup>. Voy a referirme básicamente a narraciones (literarias y cinematográficas) en las que un detective, o policía, o personaje principal, realiza una investigación para descubrir al asesino, o encontrar a alguien, y lo que encuentra es... a sí mismo. Él mismo es el asesino o la persona objeto de la búsqueda. Y lo que intentaré es mostrar de qué recursos se vale el autor o narrador, en cada caso, para ocultar este hecho al lector o espectador, hasta el desenlace final.

Se trata por tanto, en principio, de intrigas aparentemente con dos personajes (policía y presunto criminal), pero que luego resultan ser uno. Debo insistir nuevamente en que los personajes de los ejemplos escogidos no son claramente esquizofrénicos<sup>4</sup> o con doble personalidad, porque lo más importante en esas obras, y para sus autores, no es el estudio de un caso patológico (es decir, una cuestión de psiquiatría), sino la construcción textual compleja que precisan.

La cuestión será por tanto, la siguiente: ¿cómo puede escamotearse, en literatura y cine, el hecho de que dos personajes sean el mismo? Se trata de un *tour de force* menos complicado en el lenguaje escrito por una serie de razones, entre las que se cuentan la posibilidad de modalizar (sobre todo mediante verbos de percepción como parecer, asemejarse a, etc. o el uso del condicional) y la posibilidad de usar artículos y sustantivos genéricos (“un”, “hombre”, los nombres propios), o pronombres, que eluden la descripción. La imagen, por el contrario, necesariamente *muestra, describe*; su referencialidad es siempre directa y concreta – mientras que la de

---

<sup>2</sup> Dejo para otro momento la fundamentación y justificación teóricas de esta propedéutica. Querría únicamente señalar que, frente a otras propuestas comparatistas, aquí me sitúo en un espacio anterior, por así decirlo, a los textos: el lugar y momento en el que se planteó el desafío al creador. Por lo cual creo que, si bien esta orientación coincide parcialmente en su objeto con aquellas que estudian estructuras de referencia (tema o contenido de los textos) o estructuras simbólicas fundamentales, no coincide en la intencionalidad, lo cual se refleja en el *corpus* textual escogido (cf. para las orientaciones citadas J.M Pozuelo Yvancos, “Metaficciones: Cortázar y Antonioni”, en C. Peña-Ardid (ed.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Instituto de Estudios Turolenses, 1999, p.160)

<sup>3</sup> El género del “thriller” abarca hoy una enorme cantidad de subgéneros; los que aquí se analizan pertenecerían sobre todo a los subgéneros policíaco, psicológico y sobrenatural.

<sup>4</sup> En sentido lato. La esquizofrenia no necesariamente cursa con desdoblamiento de personalidad, contrariamente a la creencia fomentada por el cine. Cf. sobre este y otros aspectos relacionados con la locura y el cine B. Vera Poseck, *La psicopatología en el cine* (Madrid, Calamar, 2006).

la literatura es diferida. En el cine, ocultar una identidad significa escamotear la imagen... y aquí es donde la habilidad y creatividad del cineasta entran en juego<sup>5</sup>.

Para centrar la cuestión empezaré por un ejemplo literario sencillo: *El asesinato de Rogelio Ackroyd* (Barcelona, Molino, 1995), de Ágatha Christie. Se refiere el título al asesinato no que comete Ackroyd, sino del que es víctima. Este adinerado comerciante de provincias es apuñalado, y el ineludible Poirot se encarga de la investigación. Le secunda esta vez no su fiel Hastings sino el doctor Sheppard, médico del pueblo y *narrador de la historia*. La dificultad en la escritura del relato reside en ocultar hasta el final la autoría del crimen, que corresponde al doctor. El doctor-narrador, que realiza la investigación policiaca, es quien ha asesinado a Ackroyd. El relato que leemos es aparentemente el texto que ha escrito el propio criminal antes de suicidarse. Como bien juzga Poirot, “Es un relato minucioso y exacto (...), ha apuntado usted todos los hechos con fidelidad, aunque se muestra reticente respecto a su propio papel en los mismos” (p. 228). Obviamente, para mantener la intriga era necesario ocultar ciertos detalles al lector - como de hecho sucede en todas las novelas policiacas, y sólo así pueden existir. Pero además, en este caso, el relato juega con la ambigüedad. Veamos algunos ejemplos.

Al comienzo de la novela, Ackroyd confiesa al doctor que alguien ha estado haciendo chantaje a mistress Ferrars (su amante), sin especificar quién. De inmediato leemos lo siguiente (narrado, recordémoslo, por el propio doctor):

De pronto surgió ante mis ojos el cuadro de Ralph Paton y de mistress Ferrars en íntimo conciliábulo y por un momento sentí un ramalazo de ansiedad. ¡Suponiendo que...! ¡Pero sería imposible! Recordé la franqueza del saludo de Ralph aquella misma tarde. ¡Era absurdo! (p. 42).

El lector recibe una primera impresión según la cual la ansiedad del doctor proviene de pensar que sea Ralph Paton quien ha realizado el chantaje. Sin embargo, una segunda lectura de la novela hará aparecer la verdad: la ansiedad proviene de que mistress Ferrars haya revelado a Ralph Paton quién es el chantachista (el propio doctor). Lo cual, por otra parte, muestra un fenómeno interesante válido tanto

---

<sup>5</sup> En su libro *Cine y literatura* (Barcelona, Seix Barral, 1999), Pere Gimferrer indicó la diferencia que supone para los lenguajes literario y cinematográfico las tramas narrativas de doble identidad, aunque sin referirse específicamente a la figura textual que aquí analizo: “...estas infracciones gramaticales se amparan en la flexibilidad del lenguaje escrito y en el carácter definitivamente no oral de la literatura contemporánea, para sugerir algo que es propiamente inexpresable en lenguaje lógico de discurso corriente, y apuntar a múltiples desdoblamientos del punto de vista de la conciencia individual. Pero la imagen fílmica no consiente ser ambigua de este modo, sino del suyo propio” (pp. 30-31). Gimferrer vincula este tipo de tramas a la crisis de la modernidad: esto es válido para los ejemplos que él aduce; la mayoría de los que propongo aquí, sin embargo, quedarían enmarcados más bien dentro de la post-modernidad, ya en su vertiente nihilista, ya en su vertiente lúdica.

para este relato como para los demás que analizaré: la necesidad ineludible de relectura de los textos de este tipo, tanto literarios como cinematográficos. Sólo a partir de la segunda lectura o visionamiento estará el lector/espectador preparado para apreciar la complejidad de la trama y la polisemia de cada detalle, de cada signo, en el conjunto del texto.

Otro ejemplo de ambigüedad viene proporcionado en por el siguiente diálogo:

- ¿Han hablado los criados? –pregunté-. ¿A propósito de qué?
- Mistress Ackroyd me lanzó una rápida mirada que me hizo perder la calma.
- Estaba convencida de que usted lo sabía, doctor. (p.144)

Ahora ya podemos deducir que si el doctor pierde la calma es por miedo a lo que puedan haber visto los criados; no obstante, en la primera lectura puede parecer que la llorica mistress Ackroyd (hermana del asesinado) puede hacer perder la paciencia a cualquiera. Otros impulsos repentinos del doctor pueden conllevar la misma oscuridad que el anterior, como el siguiente:

Tomé una decisión instantánea (...). Sin más dilaciones, le conté lo sucedido aquella noche, como acabo de relatarlo aquí (p. 60).

La decisión del doctor se refiere a confesar la existencia de una carta enviada por mistress Ferrars a Ackroyd, carta que inculpa directamente al propio doctor, y si éste lo cuenta (no obviamente el contenido de la carta sino sólo su existencia) es por obligarle las circunstancias... aunque el lector en su primer acercamiento al texto entienda que es por sinceridad.

En fin, sólo algunos momentos de nitidez narrativa, pero que siempre implican preterición, pueden hacer sospechar del narrador, como aquel en que Poirot increpa a las personas próximas a Ackroyd del modo siguiente:

(...) Cada uno de ustedes tiene algo que esconder. Confiéenselo, ¿tengo o no razón?  
Su mirada, cargada de acusación y de reto, dio la vuelta a la mesa, y todos los ojos cayeron ante los suyos... incluso los míos (p.133).

A lo largo del relato todos los personajes irán desvelando aquello que ocultan... salvo el doctor.

A la luz de estos ejemplos puede juzgarse la dificultad que entrañaría llevar al cine un mecanismo narrativo similar. Piénsese, por ejemplo, las dotes requeridas en un actor para que su rostro y movimientos expresaran la impaciencia ambiguamente culpable (primer ejemplo) o la decisión de revelar algo y no todo (tercer ejemplo). No tan difícil sería, por el contrario, llevar a la pantalla las posibilidades narrativas (segundo ejemplo), pues hoy abundan las películas policíacas en las que se

proponen varias alternativas a la solución verdadera, sin cambiar ni el color ni el tipo de fotografía, e incluso sin transiciones; puede incluso decirse que este tipo de presentaciones casi se ha convertido en una convención, un código cinematográfico. Sí plantearía más problemas, como es lógico, expresar en la imagen el “ramalazo de ansiedad” de forma que no desvelara la culpabilidad del doctor pero tampoco mostrara simplemente una sospecha inocente.

Puede decirse, en fin, que *El asesinato de Rogelio Ackroyd* plantearía ciertos desafíos a la hora de encontrar un equivalente filmico, pero no excesivos desafíos. Y de hecho las dificultades provendrían básicamente de la ambigüedad psicológica y no tanto de la narrativa, con lo cual se trataría de dificultades cercanas a las que plantea cualquier expresión de la subjetividad, o al menos algunas expresiones complejas de la subjetividad, a la hora de encontrar una resolución cinematográfica.

Analizaremos a continuación un conocido texto literario en que sí es la propia trama narrativa la que hace difícil y a veces imposible una adaptación cinematográfica. Se trata de la *Trilogía de Nueva York* (Barcelona, Anagrama, 1996), de Paul Auster, largo y complejo relato, de gran sutileza, en el que se producen *desórdenes* de identidades dentro del marco del thriller. Como es sabido, en las tres novelas que componen la trilogía, Auster propone una compleja y laberíntica búsqueda que coincide con un descubrimiento. Se trata, por un lado, de que el lector realice la identificación progresiva de los dos personajes protagonistas, y por otro, de que el narrador averigüe dos cosas: una, la identidad del hombre al que le han encargado vigilar, y otra, su propia identidad, que se va desdoblando a lo largo del relato precisamente en ese hombre, hasta la completa asimilación de detective-buscador y personaje-buscado. Es decir, la investigación detectivesca resulta ser en realidad una investigación sobre sí mismo, pero también sobre la propia conciencia y el sentido de la existencia. Se trata por tanto de un texto muy completo del tipo que estamos analizando, con el valor añadido de tratarse de una intriga que se enrosca sobre sí misma.

Ya la primera de las novelas de la trilogía, *Ciudad de cristal*, presenta una gran complejidad estructural y temática en torno al desdoblamiento. En ella Quinn, el protagonista y escritor, utiliza el pseudónimo de William Wilson (el célebre héroe con doble de Poe) en sus novelas, protagonizadas por el detective Max Work<sup>6</sup>; a Quinn van a confundirle con... Paul Auster, escritor a su vez (en la ficción), y con el propio Max Work, por lo cual le encargarán vigilar a un tal Peter Stillman, padre del cliente (llamado igualmente Peter Stillman) y potencialmente peligroso. Aquel

---

<sup>6</sup> Un juego semejante de personalidades, pero con muchísima menor complejidad, se desarrolla en *La cara oscura* de Stephen King: el personaje asesino de las novelas que escribe el protagonista cobra vida. Sin embargo, en este texto personaje y protagonista son diferentes de aspecto, por lo cual no presenta especiales problemas a la hora de realizar una adaptación (que de hecho se realizó inmediatamente: *The dark half*, de George A. Romero, 1993).

Quinn protagonista va poco a poco asimilarse a Peter hijo, aislándose de su entorno y emprendiendo una búsqueda que realmente es interior, y que le conduce a su definitiva desaparición. Por último, la tercera de las novelas, *La habitación cerrada*, menciona tanto a Quinn como a Stillman, y reproduce la intriga y problemática de *Ciudad de cristal*.

Pero quizá la novela de la *Trilogía* que más nos interese desde el punto de vista que analizamos sea la segunda, *Fantasmas*. En ella Azul, detective, recibe, de parte de su jefe Blanco, el encargo de vigilar a Negro. Los días pasan, Azul va rompiendo con su vida anterior y asimilándose a Negro, pero al mismo tiempo se empieza a preguntar si no estará siendo engañado, si Blanco le habrá tendido una trampa y es él, Azul, el vigilado, y deberá quedarse eternamente en el piso, hasta su muerte o disolución:

Hasta ahora él ha sido el caso, la causa aparente de todos sus problemas. Pero si Blanco en realidad persigue a Azul y no a Negro, entonces quizá Negro no tenga nada que ver con ello, quizá no sea más que un inocente espectador. En ese caso, es Negro quien ocupa la posición que Azul había creído suya todo el tiempo y es Azul quien hace el papel de Negro. Esta teoría no es completamente descabellada (p.184).

O pudiera ocurrir que el propio Negro fuese Blanco disfrazado – como en el guisqui *Black and White* que Negro, provocativamente, pide en un bar- o que estuviera compinchado con él:

Por otra parte, también es posible que Negro esté de alguna manera asociado con Blanco y que juntos hayan conspirado para hundir a Azul (*Ibidem*)

Queda una tercera posibilidad: que Negro sea Azul, dos en uno. Realizan las mismas actividades, sus respectivas habitaciones, idénticas, tienen el mismo mobiliario y los mismos libros; en fin, Negro y Azul son tonalidades tan próximas... (“Una vez más Azul se pone a tono con Negro”, p.172).

Los pensamientos recurrentes y autotélicos de Azul, la rutina y la soledad acaban llevándole a un estado próximo a la locura, en un oscuro laberinto que acaba casi por sumergir también al lector; del misterio se pasa a la demencia. Pero recordemos, entre paréntesis, que estos juegos de identidad llevan a una reflexión metafísica:

Le parece perfectamente verosímil que él también esté siendo vigilado, observado por otro de la misma manera que él ha estado observando a Negro. Si es así, entonces *nunca ha sido libre*. (...) *No estamos donde estamos*, sino en una posición falsa (p.183, el subrayado es mío).



Continúa indefinidamente [el espionaje de uno a otro], piensa Azul (...). Eso es lo que los antiguos llamaban destino, y todos los héroes debían someterse a él. No hay elección, y si hay que hacer algo, eso es lo único que no deja elección (p. 202).

Volviendo al tema concreto de nuestro trabajo, podemos preguntarnos qué pasaría si quisiéramos llevar esta novela al cine. De hecho, el propio Auster podría haberlo intentado, puesto que además de escritor es cineasta. Pero precisamente que no lo haya hecho muestra que conoce muy bien los dos lenguajes que frecuenta, el literario y el cinematográfico. Porque hay en *Fantasma*s situaciones decididamente imposibles para el cine.

Veamos por ejemplo una que concierne específicamente al cine: los momentos en que Azul vigila a Negro de ventana a ventana. ¿Cómo puede ocultarse su parecido físico (dado que son uno solo)? Hay soluciones, aunque algo falsas: la cámara puede enfocar a Azul, y luego la ventana de Negro, desdibujando sus rasgos tras un visillo, por ejemplo, o dejando el rostro fuera de encuadre. Pero ¿qué ocurrirá si Azul detalla el rostro de Negro? Es lo que ocurre inevitablemente, y dentro del proceso de ensimismamiento del primero en el segundo, es decir, dado que la exploración de Negro por parte de Azul es una exploración de la propia identidad:

Azul coge los prismáticos del fondo de la habitación y regresa a la ventana. Los enfoca sobre Negro, estudia la cara del hombre durante varios minutos, primero un rasgo y luego otro, los ojos, los labios la nariz, etcétera, despedazando el rostro y volviendo a unirlo (p.206).

Evidentemente este párrafo es *intraducible*, y una versión fílmica de *Fantasma*s tendría que prescindir de él y de su profundo simbolismo<sup>7</sup>. Pero más intraducible aún es la escena de la oficina de correos. En ella, Azul, para saber quién esta recogiendo los informes que puntualmente redacta, si Blanco o Negro, y determinar si ambos están compinchados, o si son la misma persona, se esconde cerca del buzón en el que deposita el informe. El hombre que va a recogerlo lleva una máscara. Para no ser reconocido.

El lector cae fácilmente en la trampa: Blanco y Negro podrían ser la misma persona. Pero en realidad es una situación imposible, porque Azul conoce perfectamente tanto a Blanco como a Negro, les ha visto anteriormente por separado. Sin embargo, la indefinición de ambos personajes –indefinición que comienza porque tienen nombres genéricos de colores, y no nombres propios- y la vaguedad con la que el narrador alude a sus relaciones con Blanco, permite la confusión. En una versión fílmica, en cambio, esta escena carecería de sentido: habríamos visto a Blanco con

---

<sup>7</sup> Como de toda la parte que sigue al momento en que Azul se disfraza de vagabundo y comienzan las entrevistas personales con Negro.



anterioridad, y habríamos visto a Negro, por lo cual la proposición “comprobar que Blanco y Negro no son la misma persona” es absurda. En la escritura literaria se puede mantener la ambigüedad Blanco-Negro, porque el referente está en la cabeza del lector. Pero en el texto fílmico la ambigüedad es imposible; no se puede soslayar el objeto de la mirada. De modo que podría resultar divertido que quien va a recoger el informe se pusiera una máscara llamativa de Halloween, pero en el fondo sería inoperante y gratuito.

Vemos pues que en este conjunto de relatos se ponen de manifiesto elementos específicos del lenguaje literario e intransferibles al cine de forma literal. De hecho, cabría preguntarse si Auster, buen conocedor de ambas artes, no ha escrito su trilogía precisamente como *gageure*, apuesta por algo sin equivalente exacto cinematográfico.

Aunque, por supuesto, el especialista en tramas literarias intraducibles (pero sin pretenderlo como quizá Auster) es Jorge Luis Borges. Muchos de los cuentos del argentino resultan especialmente interesantes desde la perspectiva que presento porque su intraducibilidad al lenguaje del cine obliga a encontrar lo que he denominado resoluciones cinematográficas paralelas.

Tomemos por ejemplo el cuento *Las ruinas circulares* (en *Obra completa*, vol I., Barcelona, Emecé, 1989). Un mago quiere que se materialice un hombre soñado, semejante a él, y logra darle vida aparente; al producirse un incendio es el mago quien sale indemne, con lo cual comprueba que él mismo es el sueño de otro. A su vez, Julio Cortázar dará la réplica a Borges en su cuento *La noche boca arriba*: un motorista cae, es llevado al hospital, sueña que le persiguen los aztecas, y finalmente se percata de que en realidad está en manos de los aztecas y que el sueño es el del accidente y el hospital, pues es la víctima que va a ser sacrificada. Este relato alterna lo que aparentemente son sucesos e imágenes de vigilia y lo que, también aparentemente, son sucesos e imágenes de pesadilla; al comienzo predominan los primeros, que gradualmente van a ser reemplazados por los segundos, es decir, los verdaderos sucesos e imágenes.

El tema de ambos textos cuenta como es sabido con varios siglos de existencia; sin embargo, en cine sólo hace pocos años que ha dado sus mejores frutos. Invariablemente acudirá a la mente del lector *Los otros* de Amenábar, quizá la resolución cinematográfica más valiosa y de (como poco) similar interés y complejidad que los ejemplos literarios. Al igual que *La noche boca arriba*, las imágenes paralelas (personajes del más allá, aparentemente) van cobrando cada vez más importancia hasta producirse la magnífica inversión de realidades final, en la sesión de espiritismo; en el film, no obstante, la apertura de las cortinas y la entrada de la luz adquieren un valor simbólico que el final agónico del cuento de Cortázar no posee, como tampoco lo encontramos en *Las ruinas circulares*, donde “con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñando-

lo”(p. 455). Otras películas como la futurista *Desafío total* de Verhoeren o *Abre los ojos*, también de Amenábar, juegan con la duplicidad soñador/soñado<sup>8</sup>; en todos estos ejemplos un mismo planteamiento – ¿es la vida un sueño? – puede producir obras que, sin tener el mismo hilo argumental, personajes o situaciones, ofrecen resoluciones de equivalente interés tanto en lenguaje literario como cinematográfico.

Otros relatos de Borges, especialmente prolífico, como es sabido, en explorar el tema del doble, plantean problemas distintos. *Abenacán el Bocarí muerto en su laberinto* tiende hacia el acertijo policiaco, y en *La forma de la espada* tenemos, pese a su ingeniosidad, también un caso similar al de *Rogelio Ackoyd*, en el que el personaje oculta su verdadera identidad. En este último cuento un hombre apodado “el inglés” relata su historia en la Irlanda natal, en la que un tal Vincent Moon le vendió al enemigo. La cicatriz del inglés permite finalmente al lector identificar a ambos personajes como uno solo, de forma que quien resulta ser el traidor es el propio inglés-Vincent Moon. El mecanismo de base para la construcción de relato reside, como en la novela de Agatha Christie, en eludir la expresión verbal de los hechos pero simultáneamente proporcionar al lector una serie de indicios para que augure y deduzca el desenlace final. Debe decirse, en honor de Borges, que este mecanismo de la sorpresa y *anagnórisis* produce sus formulaciones más afortunadas en el cuento corto. Con un mecanismo argumental semejante funciona el relato, también del argentino, titulado *Tema del traidor y del héroe*. En este esbozo o *making of* de cuento que se ofrece al lector, un caudillo irlandés llamado Kilpatrick encomienda una investigación para descubrir a un traidor, que será él mismo, como descubre el segundo narrador finalmente: todo ha sido de nuevo un montaje, y Kilpatrick es traidor y héroe simultáneamente, como reza el título. Recordemos, en fin, ese otro espléndido cuento en el que no es el protagonista quien oculta su identidad conscientemente, sino la propia forma de la narración: me refiero a *La casa de Asterión*. El lector recordará que en él una voz narrativa en primera persona habla de su morada laberíntica, sus juegos y diversiones, etc.; sólo al final el lector deducirá que se trata del Minotauro.

Pues bien, este último tipo de relatos (*La forma de la espada*, *Tema del traidor y del héroe*, *La casa de Asterión*) plantea un verdadero desafío al director de cine. Adviértase que en los anteriores (*Las ruinas circulares*, *La noche boca arriba*) el problema no era tan complejo de resolver, debido a que existían dos realidades paralelas, y el héroe se movía entre una y otra. Pero en los tres últimos relatos nos hallamos frente a una doble identidad creada o fingida por el personaje, y que actúa en un mismo plano de la realidad. Esto supone una dificultad distinta y mucho mayor,

---

<sup>8</sup> Por no hablar de las modernas exploraciones de vida/juego y vida virtual/vida real, entre las cuales destacarían *The game* de David Fincher, *Existenz* de David Cronenberg y por supuesto la trilogía *Matrix* de Andy y Larry Wachowski.

debido a la obligatoria mención del significante por parte del cine; no puede decirse, en cine, “el hombre”, sino sólo “ese hombre concreto”; el cine muestra obligatoriamente. De modo que ¿cómo podría realizarse un equivalente del Asterión sin mostrar al propio Asterión? ¿Y cómo el inglés podría relatar su historia sin que el espectador viera inmediatamente, por su cicatriz, que él es Vincent Moon? Igualmente, ¿es posible un Kilpatrick filmico? El cineasta podría buscar estratagemas para eludir las imágenes del rostro del personaje, para burlar esa necesaria mostración. Podría, por ejemplo, usar profusamente la cámara subjetiva, la voz en off, el plano general largo o el *flo*. Sin embargo, estos recursos pueden ser válidos sólo durante cierto tiempo, y no durante hora y media. De modo que acudirá a otro tipo de resoluciones que suponen una respuesta original, distinta pero paralela, a la problemática argumental y estructural desarrollada por los ejemplos literarios citados. Veamos a continuación algunas de esas respuestas cinematográficas.

Comenzaré con *Fallen*, una interesante película del ingenioso director y guionista Gregory Hoblit. Ya desde los primeros fotogramas se genera el hecho que será fundamental para la cohesión y desarrollo de la trama y para su final epifánico: el espectador identificará la voz en off que inaugura la película con los pensamientos del policía protagonista, en campo. Durante toda la película, esta identificación hará que el policía sea considerado como quien busca al asesino, únicamente; sin embargo, en la última escena se descubrirá que la voz en off pertenece realmente a un espíritu maligno que puede poseer a los seres humanos y poseía, entre otros, al policía. El recurso a una falsa voz en off resulta por tanto un elemento fundamental para la construcción de la trama, pero también ofrece una reflexión metadiscursiva, un cuestionamiento de los hábitos adquiridos del espectador. Porque lo que pone en evidencia es que en el cine puede *no haber* una relación de necesidad entre banda de imagen y banda de sonido; lo que se oye y lo que se ve pueden estar desligados. Se trata de una reflexión similar, aunque menos *haute gamme*, a la que proponía antaño el director francés Godard cuando hacía que los ruidos externos impidieran al espectador escuchar la conversación de los personajes en un café. En ambos casos se reflexiona acerca de los convencionalismos cinematográficos, de la pipa que no es una pipa, del cine que no es una “fiel grabación de la realidad”.

Pues bien, el elemento más importante con el que el director de *Fallen* juega para producir la confusión y la ambigüedad, y que sin embargo proporciona las claves que desvelarán el misterio al espectador atento (o a cualquier espectador en un segundo visionamiento), es la focalización u ojo de la cámara. Existen dos tipos de percepción visual a lo largo de la película: la habitual, neutra y ajustada a la percepción de un ser humano (imagen cinematográfica estándar), y otra extraña, deformada y con mayor saturación, próxima a la anamorfosis. Ambas percepciones o formas de mirada se contraponen desde el comienzo, y bastaría que el espectador atento captara la procedencia de la segunda mirada (lo cual puede realizar fácilmente

por los constantes raccords expresamente enfatizados por el director), para que desvelara la existencia de dos “focos”: el del policía (primera mirada) y el de otro ser (segunda mirada, deformada). Una vez conocida la existencia de dos focos, el espectador podría comenzar a pensar en que la voz en off puede atribuirse tanto a uno como a otro foco – pues de hecho, como he explicado, pertenece al foco anamórfico. Y desde aquí, al atribuir una fuente distinta a cada ojo cinematográfico, es posible disociar la voz en off y los pensamientos y cuerpo del policía. Este proceso se realiza en el espectador o debería realizarse de modo ineludible desde un momento clave en el filme: aquel en que el *ojo* anamórfico coincide (mediante un raccord de mirada) con el de un gato, justo antes de que el policía comprenda meridianamente la evidencia de la posesión diabólica (el espíritu comienza a pasar de uno a otro cuerpo ante el protagonista).



Por cierto que esta escena reenvía a dos más, engloba dos referencias intratextuales: una anterior en la que existe, ante un solo hecho, doble interpretación (la primera vez que el espíritu pasa de uno a otro cuerpo, el espectador cree que lo que están pasando los personajes es droga) y otra posterior en que el espíritu, para sobrevivir, pasará precisamente a otro gato en la cabaña del bosque.

Vemos por tanto que en este texto filmico la voz en off es empleada de forma original, no para comunicar los pensamientos del personaje o para transponer, como ocurre en muchas adaptaciones espúreas, frases del texto literario, sino para producir un efecto original que, además, es imposible *adaptar* a la literatura.

Pasemos ahora a un segundo ejemplo de doble identidad, también resulta recurriendo a lo fantástico: *El corazón del ángel*, de Alan Parker, que contó con las magníficas interpretaciones de Robert de Niro y Mickey Rourke. En esta película un detective privado, Angel, es contratado por un extraño caballero para que averigüe el paradero de un tal Favorite, desconocido. A medida que Angel vaya rastreando las pistas que conducen a Favorite, irá topando con asesinatos y extrañas coincidencias que le hacen descubrir la verdad: él mismo es Favorite, vendió su alma al dia-

blo cuando era soldado, y es también el autor de las muertes, entre las que se cuenta la de su propia hija.

En este caso son varias las pistas proporcionadas por el director para sugerir la doble identidad de Angel. El propio nombre, para empezar: Angel, es decir, ángel (frente al diablo) y su corazón, símbolo de identidad<sup>9</sup>. En segundo lugar, a lo largo de la película el detective va obteniendo datos de la biografía de Favorite que coinciden con la suya propia, sobre todo que ambos fueron a la guerra en fechas y circunstancias similares; además, Angel, para obtener información, “finge” haber nacido el mismo día que Favorite. Esta astucia no lo es tanto para el espectador ya experimentado, que sabe que, efectivamente, nacieron los dos el mismo día...

Algunos objetos de especial importancia y de presencia repetida cumplen también la función de sugerir la verdad oculta. El primero de ellos es el espejo en el que se contempla varias veces Angel (y que rompe con el puño al final). El motivo del espejo es muy frecuente en las historias de dobles, tanto literarias como cinematográficas, pues desde antaño se ha considerado que este objeto revelaba el verdadero ser de quien se contemplaba en él. En la película, el protagonista se extraña ante su reflejo y parece buscar algo tras el azogue: escruta su rostro buscando esa otra identidad que se oculta, contra la cual lucha, y contra la que se rebela inútilmente rompiendo el espejo- su imagen poseída, que rechaza, y la del otro, que también le repugna.



Otro objeto revelador es el ventilador que gira, de recurrente presencia acompañando al caballero-diablo; el ventilador es asociado habitualmente, en la mente del espectador, a ambientes cargados, sofocantes, y también a cuchillas cortantes, con lo cual no es difícil en este caso asimilarlo a lo maligno. A su vez, el final de la cinta

<sup>9</sup> En inglés el título es *Angel Heart*, Corazón de ángel. El asesino además arranca el corazón a las víctimas: símbolo de la posesión que él ha querido para sí mismo.

presentará la otra metáfora impactante del filme, el ascensor como vehículo hacia el infierno.

El itinerario del protagonista es asimismo una pista simbólica ofrecida al espectador, además de un excelente recurso narrativo. Angel realiza un viaje a la patria del vudú, al corazón de la magia. Se trata de un recorrido físico pero también encierra el significado de un “descensus ad inferos”, un camino hacia el espeluznante descubrimiento de su maldad interior. Por otro lado, en este itinerario se intercalan imágenes que parecen pertenecer al espacio del sueño o del recuerdo, y que son datos ofrecidos al espectador para reconstruir el pasado: se trata de analepsis pertenecientes al momento del pacto diabólico.

En fin, puede considerarse que la magnífica banda sonora (de Trevor Jones) incide en el efecto de sugerencia de una identidad oculta; en general, es sabido que la banda sonora resulta un elemento fundamental para la creación del efecto fantástico, de terror o misterio, y en este caso, el misterio consiste precisamente en esa identidad poseída.

En síntesis, esta película ofrece un interesante ejercicio de escamoteo de la imagen: comienza *in media res*, para ocultar el pacto diabólico, y no muestra el momento de cometer el crimen (lo cual dejaría la verdad al descubierto) sino sólo la escena y el cadáver<sup>10</sup>. Esta estructura y organización resultan menos originales que las de *Fallen*, pero debe decirse en favor de *El corazón del ángel* que en ningún momento recurre Parker a la intervención clara de lo sobrenatural o fantástico. Efectivamente, la explicación al misterio es un pacto diabólico, pero esto se narra y se sugiere, no se muestra o afirma en la imagen. El supuesto diablo podría ser interpretado como un hombre acaudalado y excéntrico, y el detective poseído como alguien que sufre de trastorno disociativo de identidad. La única excepción a la regla de no afirmar categóricamente el hecho sobrenatural en la imagen es el rostro del niño, en la última escena, cuyos ojos amarillos parecen indicar la presencia demoníaca también en él (nieto de Angel).

Existe, sin embargo, un texto cinematográfico que da otra vuelta más de tuerca a la trama estructural de la identificación de detective con criminal. Me refiero a la espléndida película de Lars von Trier que lleva por título *El elemento del crimen*. En esta obra el efecto de identificación se logra sin recurrir a lo sobrenatural (como sí ocurre en *Fallen* y *El corazón del Ángel*), aunque, para acrecentar el efecto de pesadilla apocalíptica de la escenografía (lluvia, calor sofocante, ruinas, sociedad viciada), el relato se nos presente como la narración de un paciente bajo una terapia

---

<sup>10</sup> Otras películas recurren a este tipo de comienzos por los mismos motivos de ocultación y creación de suspense, especialmente si se trata de un caso de amnesia o pérdida de identidad temporal (desde *Marnie la ladrona* hasta *El caso Bounty*, *Memoria Letal* o incluso la célebre, mucho más complicada, *Mullholland drive*); un ejemplo interesante de amnesia y paranoia se encuentra en *El maquinista* de Brad Anderson, así como en *Sesión 9* del mismo director.



hipnótica (recurso, como otros, recogido más tarde por Trier en *Europa*).

En *El elemento del crimen* no se trata tampoco exactamente de una doble identidad oculta, sino de una progresiva identificación voluntaria del policía con el criminal. El relato resulta ligeramente más barroco que los anteriores, porque el policía Fisher retoma la investigación ya iniciada por su maestro Osborne, autor de un manual en el que determina con una lógica implacable (aunque no pretende ser científico) que el modo de descubrir al asesino es asimilarse a él, introducirse en su mente y remedar sus actos. Esto es exactamente lo que hará Fisher, descubriendo de forma gradual lo peligrosa que pueda resultar esa asimilación; el film culmina con una escena magistral por su ambigüedad, en la que el espectador puede atribuir el último crimen tanto a Fisher como a Osborne, dependiendo de su interpretación de la imagen y de los diálogos. Analizaré a continuación brevemente el proceso de construcción de la ambigüedad, que se sirve tanto de la imagen como de la palabra.

Ya al principio de la película, la hermana de una de las víctimas afirma haber visto al asesino, pero “no podría reconocerle”: extraño modo de ver, aunque admisible en la verosimilitud del relato. Poco más tarde, Osborne confiesa a Fisher que está expiando algún acto malvado. Añade que Harry Grey (el hasta entonces supuesto psicópata) no tuvo nada que ver con esos crímenes llamados “de la lotería”, y que murió mientras Osborne le perseguía. Para demostrar esto último, muestra a Fisher una foto en la que aparece el propio Osborne en primer plano, y un coche en llamas detrás, donde supuestamente murió Grey. La pregunta de Fisher, “¿A quién tiene que convencer esta foto, a mí o a usted?” parece indicar que Harry Grey pudo no estar dentro del coche, o que Osborne quiere creer en su muerte para ocultar algo.



En todo caso, la asimilación de identidades parece, hasta aquí, limitarse al asesino y su primer buscador, Osborne. Pero pronto Fisher entra también en el juego.



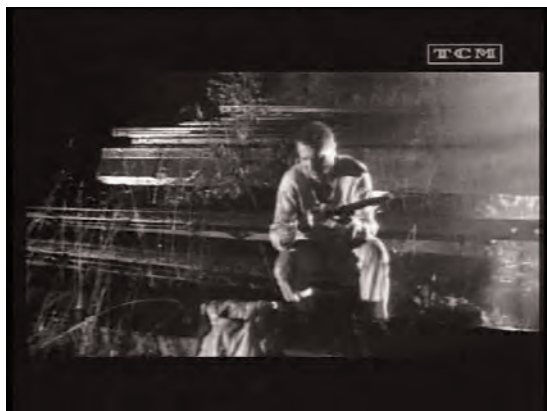
Decide emprender el mismo camino que recorrió Grey para descubrir su “sistema” de actuación. En este itinerario se hará llamar “Harry”, tomará los mismos medicamentos que éste, dormirá en los mismos hoteles, visitará el mismo burdel y vestirá sus ropas. En uno de los hoteles el recepcionista reconoce el nombre de Grey pero añade: “Ya me parecía que me acordaba de usted, señor Grey”. Se trata de una frase ambigua: el recepcionista la enuncia después de comprobar en el registro que Grey ya estuvo allí, y no al ver a Fisher; sin embargo, el efecto es de una extraña coincidencia que viene a acumularse a otras<sup>11</sup>. Más tarde, Fisher descubre el lugar donde se halla uno de los cadáveres, entre varios animales muertos, pero murmura: “Harry Grey nunca ocultaría un cadáver”. El desconcierto aumenta en el espectador, y con él la sensación de doblez. ¿Quién entonces ha colocado ahí el cadáver? ¿Osborne (primera identificación)? ¿El propio Fisher, en su segunda piel (segunda identificación)?

En fin, al llegar al lugar donde ha de cometerse el último crimen, la voz en off del psicólogo interrumpe el relato, señalado a Fisher que “está empezando a derivar”. ¿Significa esto que el recuerdo de la realidad se está mezclando con el sueño? ¿Está Fisher intentando ocultar quién cometió el último crimen?

Estas consideraciones nos llevan a la última escena. En ella Fisher, con una niña como cebo, está esperando que aparezca el asesino. Deja caer una figurilla y, al ser ésta precisamente la marca del criminal, la niña queda horrorizada, intenta escaparse y grita. Fisher quiere hacerla callar, la niña se agita y tras el forcejeo, sus pies (en una restricción de campo) acaban por quedar quietos, suspendidos en el aire. La primera suposición por parte del espectador es que la niña ha muerto. Pero puede que se haya calmado. Algo más tarde, Kramer (el jefe de policía) informa a Fisher de que han descubierto el cuerpo de Osborne, ahorcado, y que éste confesó que había sido él mismo el autor de los crímenes, pues “se implicó demasiado” al recorrer el camino de Harry. Fisher contempla el cadáver y se aleja, cabizbajo. Se sienta en un banco y saca del bolsillo una botella rota: el espectador sabe que las desfiguraciones de los cadáveres se hacían precisamente con un objeto similar, de modo que surge la pregunta de si ha matado Fisher a la niña... ¿Ha completado, él también, la identificación con el asesino?

---

<sup>11</sup> Los procesos de imitación fácilmente acaban en una identificación total o parcial; recordemos, por ejemplo, el *Kagemusha* de Kurosawa: a fuerza de hacerse pasar por él, el farsante acaba por adoptar algo de la personalidad del verdadero guerrero.



Von Trier muestra en este final, de una intensidad difícilmente descriptible, una asombrosa habilidad para eludir la univocidad de la imagen<sup>12</sup>. Consigue que el cine diga, a su manera, la ambigüedad. *El Elemento del crimen* es entonces una muestra de resolución filmica ante los desafíos planteados por la asimilación de identidades.

Los análisis de textos que presentan problemas similares podrían proseguirse y confirmarían estas habilidades. Terminaré con una última réplica literaria a los textos cinematográficos analizados, muy semejante en complejidad formal y dinámica interna: *Las gomas* (Barcelona, Anagrama, 1986), del escritor francés Alain Robbe-Grillet. Este relato narra un día en la vida de un policía, agente especial, que llega a una laberíntica ciudad para localizar al asesino de un hombre aparentemente anodino. El autor da las suficientes pistas al lector para hacerle entender que el propio policía *puede* haber sido el asesino, y además *puede* haber sido el hijo abandonado del asesinado; por otra parte, sólo se trata de un *presunto* muerto: en realidad era de un asesinato fingido, que produjo únicamente una leve herida; debe esperarse al final de la novela para que el asesinato se consume definitivamente. De hecho, este último crimen es la única certeza que el autor disciplinadamente deja al lector, como el hueso al perro. El resto de los datos proporcionados flotan en un clima de indefinición y vaguedad que simboliza la propia impenetrabilidad de lo real y de la voluntad humana. Robbe-Grillet anuncia esta reflexión al comienzo de su novela mediante la alusión a un tiempo exacto, aritmético, en contraste con otro tiempo irregular que se introduce en él y lo deforma hasta hacerlo irreconocible; símbolos como la oposición entre la línea recta y la línea oblicua, diseminados en el relato, recuerdan la referencia metafísica hacia la que se orienta todo el discurso (la propia escritura) y toda la narración, incluyendo la mezcla y borrado de identidades:

<sup>12</sup> Univocidad en el sentido analizado; la imagen es siempre polisémica, en sentido general.

- No me entiendes: digo que puedo andar recto, siguiendo una dirección que es oblicua, oblicua en relación al canal.
- El otro piensa y hace observar con placidez:
- Vas a caer al canal. (...)
- ¿Ha oído usted? Un individuo instruido que no admite que una línea pueda ser a la vez recta y oblicua.
- ¡Ah!
- ¿Lo admite usted?
- No, no – se apresura a responder Wallas.
- ¿Cómo que no? Una línea oblicua es una línea...
- Sí, sí, claro. He dicho: no admito que no lo admitan (pp.195/196)

La línea recta simboliza un hipotético pero imposible conocimiento exacto de la realidad, o grado cero de la escritura, o asunción correcta de la propia identidad.

Un ejemplo especialmente significativo expresa, usando el lenguaje como vehículo de confusión y “circulus vitiosus”, la sensación de enmarañamiento e impenetrabilidad de los hechos: se trata de la curiosa entrevista que mantienen Wallas (el policía, agente especial) y Laurent (el comisario). En ella Wallas explica que ha pasado la noche en un hotel, pero el comisario no encuentra su nombre en los registros que todos los hoteles le envían diariamente. Por consiguiente, como deduce Wallas, el asesino podría haber estado en ese hotel, igualmente, de forma anónima: el comisario responde inmediatamente que se trata de una hipótesis imposible, pues entonces su nombre (del asesino) aparecería en el registro (p. 66-67).

Sin embargo, lo que en este caso concreto es un juego autotélico del lenguaje se convierte en estructura constante en la novela. Los espacios descritos se superponen unos sobre otros fundiendo sus características, los personajes se asemejan y confunden entre sí, y las hipótesis y posibles narrativos se entremezclan, generalizando una modalización continua en todos los ámbitos. Y esto, en lo que consiste la idiosincrasia y valor específico de *Las gomas*, es precisamente lo que más le aleja de una resolución cinematográfica semejante. El propio Robbe-Grillet lo intentó en su conocido “ciné-roman” *El año pasado en Marienbad*, llevado a la pantalla por Resnais, y en otras películas posteriores. Y otros cineastas actuales han buscado propuestas similares como, dentro del thriller de misterio, el arquetípico y ya mencionado *Mulholland drive* de David Lynch. Todos ellos son textos que, mediante sus propios recursos, problematizan la comprensión de sus propias intrigas y, consecuentemente, de la captación y representación de lo real<sup>13</sup>.

En el caso de *Las gomas*, desde el comienzo nos topamos con elementos que son intransferibles al cine y típicos de la escritura literaria para crear ambigüedad. La frase “Abajo, se encuentra con un tío de pie que aguarda, un tío cualquiera, más

---

<sup>13</sup> Ambas obras cuentan ciertamente con el ilustre antepasado literario *Los elixires del diablo* de E.T.A. Hoffmann, aunque entonces el *thriller* aún no se había inventado.

bien desarrapado, no un parroquiano” (p.14) suscita las consabidas dificultades de equiparación: ese hombre es posible que sea Garinati, el presunto asesino, pero por tanto sería también Wallas, el policía. Y el cine se vería obligado a mostrar, desde un comienzo y claramente, que ambos son la misma persona, destruyendo la ambigüedad y equívoco fundamentales de la novela. Aunque, como hemos visto en el ejemplo del *Corazón del ángel*, el correlato cinematográfico paralelo puede consistir en no hacer visualizar la identificación de personajes hasta el momento final. Por otra parte, y para rizar el rizo, poco después el lector se asombrará cuando lea:

Este hombre se llama Garinati. Es el mismo que acabamos de ver entrar en el Café des Alliés [los aliados, ligados] para preguntar por el Wallas ese, que ya no estaba allí (p.19).

La labor de desciframiento debe ser constante, avanzando y retirando hipótesis, como el más clarividente Holmes. Wallas recogerá la pistola del presunto asesino, cuya marca coincide con la de la suya. Garinati cree que debe encontrar a Wallas, porque éste “resolvería el enigma” (de si el hombre está muerto o no); además “¿no tiene necesariamente que encontrarlo?” (p. 93), frase claramente referencial y difusamente ambigua. Bona, jefe de Garinati, habla de éste y Wallas como si fueran dos personas distintas, pero la empleada de correos comenta asombrada el parecido entre ambos (supuestamente también, porque el lector sabe sólo por referencias indirectas que ella conoce a Garinati). La portera piensa “en esta extraña coyuntura en la que el culpable toma la dirección de la encuesta” (p.177). Y Wallas, elucubrando, llega a la conclusión de que podría ser, muy verosímilmente, él mismo el malhechor, pero descarta la explicación por “absurda”:

El malhechor no sería otro que... Wallas no puede evitar una sonrisa ante lo absurdo de su conclusión. ¿Se puede siquiera afirmar que el asesino se le parece? Es difícil prestar fe a la declaración de un testigo semejante (p.107).

En definitiva, la novela no es sino una exploración de los posibles narrativos. Robbe-Grillet parece explicarla así al hacer que el tiempo se detenga entre el primer disparo, al comienzo de la novela, y el segundo, al final, tras el cual el reloj de Wallas se pone de nuevo en funcionamiento.

Recapitulando y concluyendo, diremos que tanto la literatura como el cine disponen de una serie de medios expresivos distintos y específicos para narrar; que esos medios, en los ejemplos que hemos analizado, determinan la presentación, el desarrollo e incluso la conclusión de la intriga; y que, en fin, en los casos de la doble identidad, más favorables a la literatura que al cine por las peculiaridades del lenguaje escrito, el cine sin embargo sale airoso del desafío, elaborando propuestas distintas y en ocasiones intransferibles a la literatura.